

## バンド・デシネとアダプテーション

古永真一

本稿では、アダプテーションとテキストの流動性の問題について、主としてジャック・フェランデズの『バンド・デシネ異邦人』を取り上げながら考察してみたい。まずはアダプテーションという問題設定の射程を確認するところから始めようと思うが、その狙いは従来のアダプテーション研究によく見られるように原作との差異によって特定の表現様式を価値づけたり貶めたりするのではなく、アダプテーションという文化現象そのものに積極的な意義と可能性を認めるという、近年のこの分野に顕著な研究動向を検討するためである。言い換えれば、アダプテーションにおいて原作と翻案される作品の双方の文脈が重要であるように、アダプテーションという用語自体の持つ文脈も看過されるべきではないということである。したがって本稿でも、この用語をどのような意味合いで用いるのかをまずは取り上げておく必要性があると思われる。

### アダプテーションと間テキスト性

もともとフランスではアダプテーションという語は映画のアダプテーションという意味合いが強く、第七芸術と称される映画は第九芸術と称されるバンド・デシネより早く学術的に認知されたこともあって、主として文学と映画という観点からアダプテーション研究が進められた。バンド・デシネ研究は映画研究よりも出遅れたが、これはアダプテーション研究についても例外ではなく、1993年にフランスのスリジー・ラ・サルにおいて、映画研究者アンドレ・ゴドローとマンガ研究者ティエリ・グルンステンによってバンド・デシネとアダプテーションに関するコロックが開催されたのが象徴的な出来事と言えそうである。近年では『バンド・デシネとアダプテーション——文学、映画、TV<sup>1</sup>』という論集も出版されており、世界各地でアダプテーション研究は活況を呈している。

アダプテーションを論じる際にしばしば言及されるのはリンダ・ハッチオンの『アダプテーションの理論』であろう<sup>2</sup>。同書では、アダプテーションは他の記号システムへの移行という見地から柔軟に解釈され、文学や映画だけでなくマンガやオペラ、ビデオゲームやアトラクションまで多岐にわたるジャンルのアダプテーシ

ンが検討されている。同時に、文学テキストの「語ること」、舞台芸術や映画の「見せること」、ビデオゲームの「相互作用」という見立てがわかりやすく、なおかつ「原作への忠実さ」が暗黙の規範となってきたアダプテーションの価値観に抗して、間テキスト性という観点から受け手の関与の様態に重点が置かれていることが特徴である。ハッチオンはジェラルド・ジュネットのナラトロジーを想起させながら、アダプテーションを独自のパリンプセスト的存在として捉え、その過程と生産品の二重性を問題化する<sup>3</sup>。記号が置換されたプロダクトであると同時に(再)解釈と(再)想像の両方が含まれる「製作のプロセス」を含む操作としてアダプテーションを捉え直すこと、変化を伴う反復作用としてのアダプテーションを原作との主従関係から解放された間テキスト性の一形態とみなす立場をとる。このような理論構成によって、小説や映画、オペラやミュージカルには独自の表現様式があるという各メディアの特異性を尊重しつつ、記号論的に横断しながら対象となるテキストを分析することが可能となる。こうしたハッチオンの解釈については、テキスト性を強調しすぎるあまり、アダプテーションにまつわる文化産業の分析や社会学的考察が欠けていると批判されることもある<sup>4</sup>。たしかにハッチオンの理論に対して、文化現象や社会的現実としてのアダプテーションの様態に肉薄せんとして、さまざまな制度的な連関を解明する市場や権力をめぐる分析を期待すれば物足りないかもしれない。あるいは、「語ること」「見せること」「相互作用」という三区分でさまざまな分野を横断してみせるハッチオンの明快な理論は単純化の誘いを免れないかもしれない。いずれにせよ、こうした批判がさらなる議論の足場となることは確かであろうし、本稿でもハッチオンのように明快には割り切れない部分に分け入ることは肝要だと考えている。

ハッチオンの理論でもう一つ興味深いのは、アダプテーションとダーウィン進化論との相似性を論じていることである。元来アダプテーションには「生物が環境に適應する」という意味があることからすれば必ずしも突飛な発想ではない。環境に対する遺伝的適合という生物学的なプロセスを物語的アダプテーションへと敷衍すれば、これはアダプテーションによって原作の物語が特定の文化環境に適應することを指し、その意味でアダプテーションとは時代の変化に対応する変異や順応のプロセスだと言える。この観点からすれば、物語もアダプテーションによって進化することになる。こうしたハッチオンの見解には、リチャード・ドーキンスが「ミーム<sup>5</sup>」と呼ぶ複製や文化伝達の単位が存在するという学説の影響があるが、留意すべきは「進化」というある種の方向性が暗黙に前提とされるような用語が使われていることであり、そうしたアナロジーの罫である。このような遺伝子中心の還元主義

は作品や文脈といった複合的な事象を安易に単純化してしまう可能性がある。このような本質論的な議論がメディウムの特異性をその長所と短所へと単純化してしまう危険については、ロバート・スタムが記しているように<sup>6</sup>、映画であれば視覚的なメディウムという本質を専ら重視するあまり、言語的な次元を蔑ろにすることにもなりかねない。そうなると西欧のロゴフィリア的な伝統<sup>7</sup>から原作小説の忠実さという規範が亡霊のごとく復活するか、表現様式の特異性の優劣を競うような不毛な議論に陥る危険性が出てくる。だとすれば、本質主義的な「アダプテーションの生物学」を避けつつ、かといって「アダプテーションの社会学」へと方針転換することもせず、テキスト分析という文学研究の成果を尊重しながら、間テキスト性の言表作用だけでなく文化現象という作品の背景となる文脈や関係性を蔑ろにしないアプローチはありえるだろうか。

### アダプテーションと流動性

そのようなアプローチの可能性として本稿で注目したいのは、ジョン・ブライアントの「流動するテキスト」という概念である。ブライアントによれば、アダプテーションが二次的なものではなくその固有のテキストの正当性を獲得するためには、「原典とアダプテーションを含む、あるテキストのすべての版を含む『作品』という観念と、著者と文化の両方におけるすべての改変の形態を含むものへと拡大された『創造過程』<sup>8</sup>」という、作品の生成過程に関するより広い観念が必要であるという。ブライアントがとりあげるメルヴィルの小説『白鯨』を例にとれば、「作品」には、原作小説や映画版の『白鯨』、『白鯨』に言及したエドワード・サイードの9.11に関する時評まで含まれる。サイードはそこでエイハブ船長の死の場面に関して小説と映画の場面を混同しているのだが、このように「流動するテキスト」は必ずしも「正確に」伝達されるとは限らない。こうしたテキスト概念は、ハッチオンのアダプテーション理論をデリダの「散種」や「誤配」に結び付けるような解釈に掉さす見方でもあるだろう<sup>9</sup>。換言すれば、原作に内在する遺伝子や神話的な核のような不変要素がアダプテーションによって伝達されるという立場ではなく、テキストはそのアイデンティティを保ちながらも変化しながら流動を続けるのだが、その流動性には間テキスト性の要素も色濃く見られるということである。例えば「原作」すら先行するさまざまなテキストの影響を受けているとされ、さきほどの進化論的な表現をあえて用いるならば、より複雑な遺伝学的なプロセスを辿ることが肝要となる。そこではアダプテーションは大きく二つに分けられ、一つは作品の全面的アダプテーションであり、もう一つは部分的アダプテーションである。ここでの「全面

的」とは「公然たるアダプテーション」(明らかな改作や翻訳など)を指し、部分的とは「アダプテーション的改変」(部分的な借用や引用、暗示や剽窃)を意味する<sup>10</sup>。後者においては原作者やアダプテーションの実践者は借用されたテキストを我が物とするという特徴があるとされ、原作者や原作という概念がいわばポストモダンのに相対化されている。こうした流動性の強調には、プライアントがデジタル・アーカイヴを活用したメルヴィル研究も同時に紹介しているように、情報社会においてネットワークメディアが文学研究において影響力を増大させている現況や、ジグムント・パウマンの「リキッド・モダニティ」のような液化化する世界という認識も関係していると思われる。

このように「流動するテキスト」とは、「作品」に多くのヴァージョンが存在し、作品がある種の間テキスト性の産物であるだけでなく、そこには流動性の高いアダプテーションの操作がさまざまに施され、結果的にアダプテーションとは作者や編集者や読者や観客の欲望を反映する作品が彼らによって再構成される現象を包括的に捉える概念だということがわかる<sup>11</sup>。

ここでサイドによる『白鯨』の「アダプテーション的改変」について簡単に振り返っておこう。サイドは9.11の後に時評を発表し、テロ攻撃への復讐を叫ぶ群集心理に警鐘を鳴らした<sup>12</sup>。「集団的熱狂は人々を戦争へと駆り立て、それは白鯨を追い求めるエイハブ船長に驚くほど似ている」と記し、当時の状況が『白鯨』を彷彿とさせるとした。地の果てまで白鯨を追いかけたエイハブ船長の振るまいが自殺的な行為だったように、ブッシュ大統領も似たような世界観からビン・ラディンを絶対的な悪としてみなし、暴力による報復を正当化しようとしているというわけだ。そこでプライアントが目指すのは、サイドが後のインタビューで『白鯨』に言及した理由を語る際に、エイハブ船長の死の場面が、メルヴィルの小説ではなくジョン・ヒューストンの映画『白鯨』(1956)に基づいていたということである<sup>13</sup>。

小説では映画ほどドラマティックではなく、エイハブの首にもつれた綱が巻きついて、声もなくボートから姿をけしたというそっけない描写にとどまっている<sup>14</sup>。つまり小説のエイハブは、鯨ではなくホエール・ライン鯨綱によって絶命する。ちなみに小説には「綱」と題された章があり、捕鯨の綱に関する詳しい説明や、綱がからみついて体がもっていられる危険について書かれている。プライアントは、綱の原材料が麻であることから産地である東洋への夢想在記されていることに着目し、「トルコでの啞者の絞首刑執行人が犠牲者の首をしめるときのように」という表現が見られることから、綱にオリエンタリズムの形象を読み取ろうとする<sup>15</sup>。周知のようにサイドはオリエンタリズム研究で知られる思想家であるが、皮肉なことにオリエンタリ

ズムに関わる<sup>ホエール・ライン</sup> 鯨 網 を軽視した映画の場面を記憶していたのだった。

グレゴリー・ペックが主演した映画では、白鯨をしとめようとしたエイハブが海に落下し、白鯨の背中に<sup>ホエール・ライン</sup> 鯨 網 がからみつく形で海上に姿を現す。海中に潜っては上がるのを繰り返す白鯨の背で溺れ死んだエイハブの遺体は、まるで磔刑にされたキリストのような啓示的な場面に仕上がっており、観客に強い印象を与える。ブライアントはこのシーンが原作小説の別の場面に依拠していると指摘する<sup>16</sup>。つまり脚本を書いたレイ・ブラッドベリのオリジナルのアイデアではなく、部分的なアダプテーションが映画化という全面的なアダプテーションにおいて重層化している。確かに小説では拝火教徒(ゾロアスター教徒)であるフェダラーの死が以下のように描写されている。

とたんに、鋭い叫びがあがった。なかば引きちぎられた拝火教徒の死体が鯨の背に網でグルグル巻きになっているのが見えたからである。鯨はすぐる一夜を<sup>てんてん</sup> 輾転としながら海を行くうち、まといついた網を自分の体に巻き取り、巻きつけながら拝火教徒をからめとり、<sup>はが</sup> 羽交い締めにしてしまったにちがいない。拝火教徒の黒い服はずたはずたにやぶれ、その見開かれた目はひととエイハブにむけられていた<sup>17</sup>。

このフェダラーのエイハブへと見開かれた目は、映画では死んだエイハブの手が乗組員に合図を送るショットに変わっており、乗組員たちはその合図に応じるかのように鯨に挑んで破滅的な最期を遂げてゆく。ここでブライアントは、フェダラーというキャラクターが映画で削除されていることを重く見ている。というのもインド系の宗派に属しながら(イスラム教徒の迫害を受けてインドに逃れたペルシア人のゾロアスター教徒であるパールシー教徒)、アラブ系の名前を持ち、ターバンを巻いて中国の上着を身につけた風体のフェダラーは、オリエンタルでありながらコスモポリタンでもあるという「ステレオタイプであると同時に固定観念を持つことのパロディ」になっているからである<sup>18</sup>。つまり、映画では<sup>ホエール・ライン</sup> 鯨 網 だけでなくメルヴィルによるオリエンタリズムの解釈や批判という重要な役割を担うキャラクターが除去されてしまったことになる。しかもドロシー・フィンケルシュタインによれば、フェダラーという語はもともと復讐する天使たち、アラーのために殺人を行うことを誓った秘密結社を意味し<sup>19</sup>、そこからブライアントは大麻を吸引しながら暗殺を行う 18 世紀の「暗殺者」に関連づけられるとともに、大麻は鯨を捕まえる網の麻繊維に関係することから、小説ではこの網はエイハブの運命の象徴として読む

ことができるとする。

プライアントによれば、映画の脚本を書いたレイ・ブラッドベリがフェダラーを削除し、フェダラーの死をエイハブの死に置き換えたことで、映画には政治的な結果を伴う美的改変が生じたという<sup>20</sup>。結果的にブラッドベリはフェダラーの持つ東洋の視線を抹消し、つまり東洋を軽視するエイハブの帝国主義に対するメルヴィルの警鐘を無視し、エイハブの死をキリスト教的な殉教に置き換えることで、映画では西洋化された善悪二元論の物語となった。プライアントは映画が公開された1956年の時代状況にも注目しており、この年はナチスドイツのホロコーストの所業が明らかになって約十年にあたり、冷戦の絶頂期にあった<sup>21</sup>。その意味で「敵」や「悪」がわかりやすくイメージできた時代に制作された時期の映画である。もともと、上映時間を意識してキャラクターの人数を減らすことで物語をわかりやすくし、なおかつエイハブの死をより劇的に描くという狙いがおそらくブラッドベリにはあったと思われる。いずれにせよ、結果として映画版で最後の場面を記憶していたサイドは、このようなフェダラーの存在を見落とすような形で『白鯨』について語ったのだった。そこでプライアントは、サイドの記憶違いを我々の文化の記憶喪失と関係づけ、以下のようにアダプテーションの倫理について述べる。

アダプテーションの編者と解釈者としての我々の役目は、この記憶喪失を防ぐこと、少なくともそれについて説明する方法を提供することである。編集作業の批評的、倫理的機能とは、ただ過去を保存するのではなく、過去への様々なテキストのリンクも失わないようにすることなのだ<sup>22</sup>。

ちなみにここで訳した「編集作業」(editing)には、原稿などを「校訂する」、遺伝子の「配列を変える」(DNA合成の誤りを修復する場合にも用いる)といった意味もあるが、いずれにせよこうした主張は、ともすると原作への忠実さを重視する立場と誤解される可能性がある。原作が有名な小説だけに文学的な権威主義に基づく主張だと誤解されやすい。重要なことは、このケースではオリエンタリズムにまつわる「政治的な結果を伴う美的改変」が生じていることに気づくことであり、ポストコロニアリズムの権威であるサイドが二つのヴァージョンの記憶違いをすることによって、より複雑な改変が生じていることを明らかにすることである。文化的記憶喪失を防ぐことで「作品」を新たに創造的なものにするためには、『白鯨』というテキストが全面的ないし部分的アダプテーションへと分岐してゆく様を丹念に分析すること、それによって見えてくるような現象の総体を「作品」と同時に「創

造過程」として捉える試みが実践されるべきだということだ。

### 漂泊の異邦人

このようにうつろい流れるテキストは、さまざまなリンクへと分岐してゆく場合もあれば、途中で途絶えてしまう場合もあるが、『バンド・デシネ異邦人』の場合はどうだろうか。

作者のジャック・フェランデズは、1955年にカミュと同様にアルジェに生まれ、生後三ヶ月で一家はニースに移住し、アルジェリア独立までを描いた『オリエント画帖』という大作を描きあげた漫画家である。カミュの『異邦人』はさまざまな読解が為されてきたが、仮に大きく三つに分けるとすれば、『異邦人』は不条理を描いた謎めいた小説として、もしくはフランスの植民地主義という観点から批判すべきテキストとして、あるいは受験や一般教養のための必読書<sup>23</sup>として読まれてきた。『バンド・デシネ異邦人』は、これらのどの観点から見ても推奨できる「作品」だと思うが、この点について検討してゆきたい。

植民地主義の問題については、サイドが『文化と帝国主義』においてカミュと植民地主義の関係を問題化している。

一九四〇年代から一九五〇年代にかけて活躍した魅力的な孤高の作家としてのカミュを起点にして、アルジェリアにおける一世紀におよぶフランス支配をもふくむようなかたちで歴史的視野を拡大するならば、わたしたちは、彼の物語の形式ならびにイデオロギー的意味のみならず、彼の作品がどの程度まで、アルジェリアでのフランスの植民地事業の本質を屈折させ、言及し、強化し、より正確に描出しているのかについて、もっとよく理解できるはずである<sup>24</sup>。

小説を読むうえで現地の植民地化された歴史について忘却や歪曲をするべきではないという主張それ自体はほとんどの人が首肯するだろうが、その主張をカミュの作品にどこまで適用してもよいのかという問題がある。例えばサイドは、カミュの短編小説「不貞」において、孤独に苦しむジャーヌが夫と泊まっているホテルから出て、街を彷徨っているうちにアルジェリアの自然に触れ、ある種の啓示のような神秘体験をする場面を問題視する。

彼女の真のアイデンティティ、あるいは、アイデンティティになるかもしれないものの何たるかは、この一節の後半で、彼女が見紛うことなき性的絶頂感に

到達したときにあらわれる。カミュがここで語る「彼女の存在の隠れた核」とは、曖昧模糊としていわくいいがたい何かがあるのだという、彼女自身のみならずカミュもいだしている意識を暗示している。こうなるとアルジェリアに暮らすフランス人であるという彼女の背負う歴史は問題ではなくなる。というのも彼女は、これに付随しておこる出来事のなかで、この特定の大地と空に、じまされることなくじかに接することができたからというわけだ<sup>25</sup>。

ここでの「性的絶頂感」というのは、彼女が夜に向かって心を開き、自分の根を見つけたように思い、体内に樹液が昇ってくるような経験をしたことを指している。同様に『異邦人』のムルソーも処刑が近づいたときに「しるしと星々とに満ちた夜<sup>26</sup>」を前にして「世界の優しい無関心」に心をひらくという有名な場面がある。確かに大地や自然との交感によって得られる救済の感覚をカミュが描いたように読めるのはサイドの言うとおりのかもしれない。それによってアルジェリアの植民地の歴史や現実が読者には後景化するのも事実だが（「アルジェリアとは、彼ら自身の精神的問題——ジャンヌががかかえていた問題——が、問われ、癒される、エキゾチックな場である。だから原住民などどうでもよくなってしまおう<sup>27</sup>」）、留意すべきは、ジャンヌの意識がカミュのそれとほぼ同一視されていることの妥当性であり、カミュの作品がサイドがここで言うほど必ずしも「自然への回帰」という単純素朴な物語にはなっていないことである。クリスティエヌ・ショーレ＝アシュールが「不貞」が収録されている短編集『追放と王国』の主人公たちについて述べているように（「ジャンヌは、目くるめくような体験のあと、平凡な日常性の中にまたもや陥ってしまう。ダリュは王国から追放されてしまう。そして、ヨナは常軌を逸した行動へと逃げ込んでいくのである<sup>28</sup>」）、彼らは「王国」に辿り着くことはできず、すぐに「追放」の憂き目に遭うのである。ムルソーにしても死刑が間近に迫ってようやく垣間見た光景にすぎないとも言える。要するに疎外や孤独を強いられている文明人が広大無辺な自然に触れることで癒やされるというのはあまりにわかりやすい図式であり、当該の場面は『バンド・デシネ異邦人』でも実にそっけなく描かれているように、そこから救済目的の汎神論を構築しようとしているという解釈は、牽強附会と言わざるをえない。

他方、ショーレ＝アシュールによれば、『異邦人』を注意深く読めば、そこには植民地の現実を示唆する「しるし」が作中の随所に認められるという。例えば『異邦人』の中でアラブ人はほとんど街中にいないが監獄には大勢いること、ムルソーの取り巻きはヨーロッパ人であり、「他者」は無名な存在へと追いやられていること、

事件を知ったマリーが示すアラブ人への本能的な恐怖は、入植者が正当防衛の態勢に入ることを自然な振る舞いに見せてしまうといったことが指摘されている<sup>29</sup>。

このように注意深く読めば、『異邦人』には植民地の現実に関わる痕跡が散りばめられている。他にもムルソーの殺人の現場となる泉を二つの共同体の対決の場として解釈するなど興味深い指摘がされているが、こうして植民地主義の問題を改めて取り上げてみると、何よりも『異邦人』の読解や受容の仕方が鍵となるように思われる。『異邦人』はフランスの教育制度では必修科目のような課題図書であり、誰もが学ばなくてはならない一般教養であるが、この作品ではアラブ人の殺害は世界の不条理を表す特権的な例となっている。不条理や太陽に目が行くと忘れがちだが、この小説では殺害されたアラブ人の名前も来歴も読者は知ることではなく、ムルソーの裁判に遺族側の証人が出廷した場面も描かれない。

こうして、リセの生徒は誰も、この殺人において重要なのは犠牲者ではないということ学ぶし、カミュの「メッセージ」は別のところにあることを学ぶことになる。リセの生徒はみな、この場面の中心的要素は太陽だ、と学ぶのである。もしもこの死体がアラブ人以外の者の死体であったら、全員揃ってこれほど無関心でいられたらどうか?<sup>30</sup>

ショーレ＝アシュールは、このような問題意識に則って『異邦人』をフランス文学の伝統的なイメージから読み替えて、アルジェリア文学の系譜に位置づけようとする。それに対してカメル・ダーウドは『異邦人』の後日談となるような小説を書くことによって、殺害されたアラブ人の立場から読み直すようなある種のアダプテーションを実践してみせる<sup>31</sup>。ムルソーに兄を殺された男という原作には登場しないキャラクターが、カミュの『転落』の主人公のごとくバーで彼の代わりに話をするという設定の言わば『異邦人』のスピンオフ作品である。『異邦人』ではムルソーに殺害された男は、妹に暴力をふるうレイモンとの対立から事件に巻き込まれていったはずだが、ダーウドの小説では語り手は彼には妹などいなかったという衝撃的な告白をする<sup>32</sup>。妹ではないとしたらあの女は何者なのか。「原作」ではレイモンから女の名前を言われたときそれが「モール人」だということがわかったとしか記されていないが、『バンド・デシネ異邦人』ではムルソーが手紙を代筆する場面でムルソーの質問に対してレイモンがゾフラだと答える場面がある<sup>33</sup>。原作に忠実に描いたと公言するフェランデズだが、テキストの字義性という意味では「原作忠実派」ではないことがわかる。また、サイドのカミュへの批判というポストコロニアリズ

ムの文脈からすれば、フェランデズがあえて原作に抗してアラブ人女性の名前を記した意味についても考えさせられる。

『バンド・デシネ異邦人』における原作との違いは他にもある。裁判の場面で、パリの新聞の特派員がジャン＝ポール・サルトルそっくりに描かれている。あの特徴ある斜視からして見紛いようがない。原作では記者たちが話をしているのを前にしてムルソーが自分がよそ者のように余計な存在だと感じる場面があり、こうしたくだりは不条理を想起させるという注が全集にはついているが<sup>34</sup>、その注ではムルソーが感じる「吐き気 *nausée*」という言葉が強調されており、サルトルの同名の小説を想像せずにはいられない。サルトルをフランス的な制度の象徴のように特派員として描くことによって本国と植民地の対立を鮮明にする効果もあるだろう。小説では、この特派員は大きな黒縁の丸眼鏡をかけた太ったイタチのような人物と描写されているが<sup>35</sup>、当時メディアでよく知られた劇作家でもあるジャーナリストのマルセル・アシャールがモデルのようだという注がついている<sup>36</sup>。1959年にアカデミー・フランセーズの会員に選ばれた当時の著名な文人である。

原作との違いについてもう一点挙げるならば、ムルソーがセレストの店で見かけた風変わりな小柄の女というキャラクターが『バンド・デシネ異邦人』では見られないことだ。原作では、ムルソーはこの女性とセレストの店で相席するはめになる。<sup>37</sup> グラフィック 筆記狂なのか、彼女はひっきりなしに何か書いている。その様子に興味を持ったムルソーは、女が店を出て行くと後を追って見失う。原作では、その女性が見覚えのあるジャケットを身に纏ってセレストと一緒に裁判に現れてじっとムルソーに眼差しを注ぐ。裁判では若い記者<sup>37</sup>と小柄な彼女の視線をムルソーは同時に意識することになる。ムルソーが新聞記者席と傍聴席と別々の場所に座っているはずの二人がいわばワンセットで意識されるのはリアリティという点からすると謎めいている。万年筆を置いて書こうとしないジャーナリストと、レストランでラジオのプログラムにのべつ幕なし印をつけ続けて「自動人形」と評される女性は、一見すると全く正反対の行動を取るかに見える。だが書かないことで白い頁を残すという危険と、すべてに印をつけることによって何も識別できなくなる危険を冒すという点でエクリチュールの拒否と無化という共通項があるとする解釈もあるようだ<sup>38</sup>。このように彼女は「現実の効果ではなくテキストの効果」に関わる独特な機能を担っているキャラクターであり、『異邦人』の熱心な読者にとっては、マンガ版における彼女の不在がもしかたす存在感によってあらためて注目されるキャラクターになるだろうが、『白鯨』のフェダラーのような政治的結果を伴う美的改変は見られないと言えるだろう。

『バンド・デシネ異邦人』では他にも削除されている原作の細部は散見されるが、語りの時系列が読者にとってはスムーズに読み取れる形で改変されている。長大なシリーズも多い日本のモノクロのマンガとは違って、バンド・デシネではフルカラーで印刷されることが多く、経済的なコストの面からも小説の逐語的で厳密な再構成には適さないということもあるだろう。全体的にフェランデズは原作で描かれた当時のアルジェの風景や街並みには徹頭徹尾こだわるが、小説の語り<sup>39</sup>や細部やすべての登場人物をマンガで再構成しようという意図は見られない。結果的にマンガならではの表現方法で——いわば直訳ではなく思い切った意識を施すことによって——『異邦人』のアダプテーションに成功していると言える。

問題はこの「意識」がどのような実践なのかであろうが、このように『バンド・デシネ異邦人』とアダプテーションの問題については、まだ論じるべき点は残っている。描画とアダプテーションの関係についてもそうであろうし、このことはフェランデズがアダプテーションによって原作の何を再構成しようとしたのかという問題に関わってくる。フェランデズが描く『異邦人』の淡い黄色の太陽光線は印象深い。この太陽は『オリент画帖』の創作体験に基づいて描かれたと本人が明かしている。『ア・スүйーヴル』誌の編集長ジャン＝ポール・ムージャンにかなり厳しい駄目だしを出されたため、砂漠の写真やドラクロワやオリエンタリズムの画家たちの作品を再検討し、他の色彩を塗りつぶしてしまうような彼らの光線とは対照的に色彩を弱めるように描くように努めたのだと言う<sup>40</sup>。ギラギラと照りつく灼熱の太陽のイメージと全く違う発想で描かれているだけでなく、こうした光線の感覚をカミュが未完の遺作『最初の人間』を書くことで初めて掴んだのがわかったとフェランデズが述べているのが印象深い。また、彼が創作においてオリエンタリズムの磁場から抜けだそうと格闘していた様も想起される。こうした課題が達成されることで、『バンド・デシネ異邦人』にはアルジェリアやアラブの表象が小説よりもごく自然に伝わってくるのかもしれない。その結果、この作品は、不条理の哲学の説明にとどまらない「異国情緒あふれる」「色鮮やかな」作品だと読者には感じられ、なおかつ灼熱の太陽や無名のモール人というオリエンタリズムのステレオタイプを避けることで、不条理というテーマについても改めて考えさせる作品になっている。また、テキストの字義性ではなく、テキストが喚起する感覚に忠実であろうとする

アダプテーションについて考えさせる作品になっている<sup>41</sup>。この感覚の再構成については、マンガ表現という観点からさらに分析する必要があるだろうし、その点ではフェランデズが作中に効果的に挿入する水彩画が独特の叙情性を発揮していることも看過できない。本来ならば『バンド・デシネ異邦人』における叙情の問題についても論じるべきであろうが、これについては稿を改めて論じたい。

---

<sup>1</sup> David Roche, Benoît Mitaine et al., *Bande Dessinée et Adaptation. Litterature, Cinema, TV*, Les Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015.

<sup>2</sup> リンダ・ハッチオン、『アダプテーションの理論』（片渕悦久他訳）、晃洋書房、2012年。

<sup>3</sup> 同上、11頁。

<sup>4</sup> Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Routledge, 2013, p.146. 同書では、観客が自分にとって親しみのある文化的属性を他のジャンルでも享受したいという欲望をハッチオンが的確に捉えている点については一定の評価をしつつも、アダプテーション産業の経済的ないし制度的次元を取り逃がしてしまう可能性を指摘している。つまり、映画であれ、文学であれ、それぞれ業界においてはそこから得られる経済的価値に基づいてアダプテーション作品の選定が為されるという傾向があるが、ハッチオンの理論ではこのような側面が十分に考慮されていないということである。

<sup>5</sup> リチャード・ドーキンス、『利己的な遺伝子 40周年記念版』（日高敏隆[ほか]訳）、紀伊國屋書店、2018年。遺伝子機械として組み立てられ、ミーム機械として教化された私たちは、自己複製子としての性質を強く持つものの、これらの創造者に刃向かう力があるというドーキンスの主張は、文明史という長いスパンで考えるときには示唆に富む見方だが、脳科学にまで踏み込むドーキンスの議論をアダプテーションに適用するにはもう少し慎重な手続きが必要であろう。

<sup>6</sup> Robert Stam, Alessandra Raengo, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing, 2005, p.19.

<sup>7</sup> ロバート・スタムは前掲書において(Ibid., pp.3-8.)、文学の映画に対する優位という偏見のルーツについて、「歴史的先行性・年長性」「二項対立的思考」「イコノフォビア」「ロゴフィリア」「反身体性」「映画の方が表現が容易であるという神話」「階

級的偏見」「(映画の文学への) 寄生」といった項目に分けて説明している。こうした解釈は文学のマンガに対する優位という偏見を考える際にもかなりの程度合致する意見かと思われる。

<sup>8</sup> John Bryant, “Textual identity and adaptive revision: Editing adaptation as fluid text”, Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Frisvold Hanssen, eds., *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, Bloomsbury USA Academic, 2017, p.47.

<sup>9</sup> 例えば大橋洋一は以下のように述べている。「実際のところ初期デリダの問題系であった「差延」「エクリチュール」「代補」という脱・現前の形而上学的概念は、すべてアダプテーションと同じ問題圏を共有しているといってもよいことは、いずれもが第二次性という特徴をもつことからわかりますし、デリダのこうした観点がアダプテーション研究の高度な再考をもたらしたといっても過言ではありません。」(岩田和男、武田美保子、武田悠一編、『アダプテーションとは何か』、世織書房、2017年、34-35頁)

<sup>10</sup> Bryant, op.cit., p.48.

<sup>11</sup> 間テキスト性という点においてジュネットの「イポテキスト」と「イペルテキスト」を想起せずにはいられないが、トーマス・リーチはそのようなモデルの階層性を問題あるものとし、アダプテーションと「暗示 allusion」の関係を考察するために10個のストラテジーを設定して、多くの映画作品を挙げながら分析している。例えば、映画『プリティ・ウーマン』やダイアナ妃とチャールズ皇太子の結婚は、シンデレラ・ストーリーだとよく言われるが、それがシャルル・ペローの物語『シンデレラ』とどのような関係にあるのかといった例が取り上げられている。そこでは、間テキスト性がジュネットのナラトロジーの文法を逃れ、無数の形態を帯びることが強調され、「捉えがたい slippery」性格を持っていること、各々のストラテジーは「流動的 fluid」だと指摘されており、テキストの流動性に関して示唆に富む考察が展開されている。Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone With the Wind to the Passion of the Christ*, Johns Hopkins Univ Pr, 2009, pp.93-126.

<sup>12</sup> Edward Said, “There Are Many Islams”, London Observer(16 September 2001) counterpunch.

<https://www.counterpunch.org/2001/09/16/there-are-many-islams/>(2020/01/15 参照)

<sup>13</sup> Bryant, op.cit., p.57.

14 「鋸が投げられ、鋸を打たれた鯨は急発進し、綱は摩擦で発火せんばかりの勢いで綱受けの溝を疾走し——溝をはずれた綱はもつれた。エイハブは身をかがめてもつれをなおそうとし、事実みごとにもつれはなおしたが、桶から飛ぶように繰り出す綱がその首に巻きつき、トルコの啞者の絞首刑執行人が犠牲者の首をしめるときのように声もなくボートから姿をけしたので、乗組みはだれもエイハブがいなくなったことにしばらく気づかなかった。」(ハーマン・メルヴィル、『白鯨(下)』(八木敏雄訳)、岩波書店〈文庫〉、404頁)

15 Bryant, op.cit., p.57.

16 Ibid., p.58.

17 メルヴィル、前掲書、392頁。

18 Bryant, op.cit., p.60.

19 Ibid., p.60.

20 Ibid., p.61.

21 Ibid., p.61.

22 Ibid., p.64.

23 例えば以下のような解説書が出版されている。*L'Étranger*, Les Éditions du Cénacle, 2015. カミュの生涯、作品の要約、成功した理由、主なテーマ、文学運動の研究という五つの章から構成されている。サルトルとの対比やムルソーがよく眠ることの意味などには触れているが、アルジェリアや植民地の問題には全く言及されていない。

24 E. W. サイド、『文化と帝国主義 1』(大橋洋一訳)、みすず書房、2002年、318頁。

25 同上、323頁。

26 野崎敏は『カミュ『よその』きみの友だち』(みすず書房、2006年)において、この「しるし」に着目し、「しるし=記号」はその性質上、「無意味」であるわけにはいかない以上、テキストの最後まできて、主人公は「表現」の世界に近づいていると解釈している。さらにはそこからムルソーは恩赦によって死刑にはならず、釈放されて久しぶりに戻った自宅で、あの有名な書き出しを書きつけ始めるという「夢想」へと読者を誘っている。

27 E. W. サイド、前掲書、322頁。

28 クリスティヌ・ショーレ=アシュール、『アルベール・カミュ、アルジェ——『異邦人と他の物語』——』(大久保敏彦、松本陽彦訳)、国文社、2007年、191頁。

29 同上、70頁。

30 同上、114 頁。

31 カメル・ダーウド、『もうひとつの『異邦人』——ムルソー再捜査』（鶴戸聡訳）、水声社、2019 年。「殺人者については、僕らは何も知らなかった。そいつはエルルーミー、「異邦人」だった。街区の人たちは新聞に載ったそいつの写真を母さんに見せてくれたけれど、僕らにとってそいつは大量の収穫物を盗み取って肥え太った植民者たちすべてを具現するものでしかなかった。」（同上、53 頁）

32 「数十年前に君が僕に会っていたら、僕は君に〈娼婦/アルジェリアの大地〉と彼女に繰り返し暴行と暴力を加える植民者、というバージョンを語って聞かせただろう。だが、そこからは距離を取ったんだ。妹なんていなかったからね、ズージュ兄さんにも僕にも。これ以上言うことは無いな。」（同上、90 頁）

33 Jacques Ferrandez, *L'Étranger*, Gallimard, 2013, p.41. (『バンドデシネ異邦人』(青柳悦子訳)、彩流社、2018 年、45 頁)

34 Albert Camus, *Œuvres complètes* (Tome 1-1931-1944), Gallimard, 2006, p.1267.

35 Ibid., p.190.

36 Ibid., p.1267.

37 『バンド・デシネ異邦人』では、メモをとる若いジャーナリストにムルソーが気づく場面が無言のまま描かれている。Ferrandez, op.cit., p.98.(邦訳 102 頁)

38 三野博司、『カミュ『異邦人』を読む』、彩流社、2011 年、108 頁。ミシェル・ムジュノの『アルベール・カミュの『異邦人』』(1988)における分析が紹介されている。

39 原作小説の語りについては、ジュネットの用語を使えば、一人称の物語(等質物語世界的)でありながら、語り手は主人公の内面にはけっして入り込まず外的生活のみを語る(外的焦点化)という特徴がある。日本でも『異邦人』のマンガ版があるが(須賀原洋行、『異邦人』、講談社、2019 年)、コマにすべて睫毛を描くことで一人称の主観的な語り表現されている。だが、読者からすると過剰なまでに目障りなほど主観的な視界であることが記号的に強調されるので読者は没入できず、逆に主観的ではなくなってしまうという矛盾に陥っている。全体としては、不条理荘に住む無流想(むろそー)というキャラクター設定に見られるように、日本人の読者が感情移入しやすいような語り口で、日本のマンガに特徴的な記号的な絵柄で描かれ、フェランデズとは対照的なアダプテーションの戦略がうかがわれる。

40 Interview—Jacques Ferrandez, age-bd.com.

<https://age-bd.com/2017/09/30/interview-jacques-ferrandez-en-lisant-camus-jai-l-impression-que-mon-pere-me-parle/>(2020/01/26 参照)

<sup>41</sup> フェランデズは以下のインタビューにおいて、『異邦人』というテキストを読んだときの感覚を再構成することに努めたと述べている。

Entretien avec Jacques Ferrandez autour de L'Étranger d'Albert Camus, SavoirsCDI.

<https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/societe-de-linformation/le-monde-du-livre-et-de-la-presse/auteurs-et-illustrateurs/entretien-avec-jacques-ferrandez-autour-de-letranger-dalbert-camus.html>(2020/01/26 参照)

〈引用・参考文献〉

岩田和男、武田美保子、武田悠一（編）『アダプテーションとは何か』、世織書房、2017年。

サイード、E. W. 『文化と帝国主義 1』（大橋洋一訳）、みすず書房、2002年。

三野博司 『カミュ『異邦人』を読む』、彩流社、2011年。

ショーレ=アシュール、クリスティーヌ 『アルベール・カミュ、アルジェ——『異邦人と他の物語』』（大久保敏彦、松本陽彦訳）、国文社、2007年。

須賀原洋行 『異邦人』、講談社、2019年。

ダーウド、カメル 『もうひとつの『異邦人』——ムルソー再捜査』（鶴戸聡訳）、水声社、2019年。

ドーキンス、リチャード 『利己的な遺伝子 40周年記念版』（日高敏隆[ほか]訳）、紀伊國屋書店、2018年。

野崎敏 『カミュ『よそもの』きみの友だち』、みすず書房、2006年。

ハッチオン、リンダ 『アダプテーションの理論』（片淵 悦久他訳）、晃洋書房、2012年。

フェランデズ、ジャック 『バンド・デシネ異邦人』（青柳悦子訳）、彩流社、2018年。

メルヴィル、ハーマン 『白鯨(下)』（八木敏雄訳）、岩波書店〈文庫〉、2004年。

Bryant, J., “Textual identity and adaptive revision: Editing adaptation as fluid text”, Bruhn, J, and A. Gjelsvik and E.F. Hanssen.eds., *Adaptation Studies : New Challenges, New Directions*, Bloomsbury USA Academic, 2017, pp.47-67.

Camus, A., *Œuvres complètes* (Tome 1-1931-1944), Gallimard, 2006.

Ferrandez, J., *L'Étranger*, Gallimard, 2013.

- 
- Interview — Jacques Ferrandez, age-bd.com.  
<https://age-bd.com/2017/09/30/interview-jacques-ferrandez-en-lisant-camus-ja-i-limpression-que-mon-pere-me-parle/>(2020/01/26 参照)
- Entretien avec Jacques Ferrandez autour de L'Etranger d'Albert Camus, SavoirsCDI.  
<https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/societe-de-linformation/le-monde-du-livre-et-de-la-presse/auteurs-et-illustrateurs/entretien-avec-jacques-ferrandez-autour-de-letranger-dalbert-camus.html>(2020/01/26 参照)
- Leitch, T., *Film Adaptation and Its Discontents : From Gone With the Wind to the Passion of the Christ*, Johns Hopkins Univ Pr, 2009.
- Murray, S., *The Adaptation Industry : The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Routledge, 2013, p.146.
- Roche, D., Mitaine, B. et al., *Bande Dessinée et Adaptation. Litterature, Cinema, TV*, Les Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015.
- Said, E., "There Are Many Islams", *London Observer*  
(16 September 2001) counterpunch.  
<https://www.counterpunch.org/2001/09/16/there-are-many-islams/>(2020/01/15 参照)
- Stam, R., Raengo, A., *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing, 2005.

〈映像資料〉

ジョン・ヒューストン監督、『白鯨』[1956]、20世紀フォックス・ホーム・エンターテインメント・ジャパン、2011年(DVD)。